

Der Vater des Disegno?

Florian Härb
**The Drawings of Giorgio Vasari
 (1511–1574).** Rom, Ugo Bozzi
 Editore 2015. 749 S., zahlr. Abb.
 ISBN 88-7003-056-3. € 240,00

Die Auskunft über „George Vasari“ in Zedlers *Universal-Lexicon* deutet 1745 nur am Rande an, dass der Künstler seinen exzellenten Ruf im Cinquecento vor allem seiner außerordentlichen Begabung als Zeichner verdankte: Vasari habe sich in Florenz zunächst „eine Zeitlang in der Zeichen=Kunst“ geübt, bis dann in Rom „die Armuth und Ehrbegierde ihn dergestalt zum Zeichnen antrieb, daß er bald darauf berühmt zu werden anfing“. Der Forschung hingegen ist zwar Vasaris Interesse an der Kunst des *disegnare*, das er schon in der Selbstbiographie sowie seiner Schilderung der gemeinsam mit Francesco Salviati verbrachten Jugendzeit beschreibt, gut bekannt. Im Vergleich zu den zahlreichen Untersuchungen zum Konzept des *Disegno* als einem geistigen Entwurfsprozess und anders als bei vielen anderen Künstlern wurde bei ihm jedoch selten auf die Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis eingegangen – also auf die Verbindung zwischen Phantasie und Intellekt einerseits sowie Hand, Stift, Feder oder Lavierpinsel andererseits. Vasari wird zwar gemeinhin noch vor Autoren wie Cennini, Doni, Cellini oder Zuccari mit der metaphysischen Kategorie des *Disegno* in Verbindung gebracht, als Zeichner ist er aber nur den Spezialisten für das italienische 16. Jahrhundert ein Begriff.

Gleichermaßen fehlte bislang ein umfassender Überblick über Vasaris zeichnerisches Œuvre. Über dieses Feld konnte man sich, sieht man von punktuellen Hinweisen in revisionsbedürftigen

Werken wie der Monographie Paola Barocchis von 1964 ab, bislang vor allem in einer schwer zu überschauenden Zahl kürzerer Aufsätze, in Bestandsausstellungen oder -katalogen der Uffizien und des Louvre sowie im Rahmen von Ausstellungssektionen nur mühsam ein eher schemenhaftes Bild machen. Unter diesen – bibliographisch nur unvollständig erfassten – Beiträgen stechen vor allem die methodisch reflektierten Publikationen von Florian Härb, die ein weites Spektrum an Formen, Funktionen und Fragen der Gattung Zeichnung berücksichtigen, positiv heraus. Härb, dessen einschlägiger Aufsatz zu „Theorie und Praxis der Zeichnung bei Giorgio Vasari“ (in: Ausst.-Kat. *Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelo*, hg. v. Ernst-Gerhard Güse/Alexander Perrig, München/New York 1997, 54–63) international bislang wenig rezipiert wurde, hat sich in seinen Beiträgen stets darauf verstanden, überzeugende kennerschaftliche Analysen mit grundsätzlicheren Überlegungen zur Kunsttheorie zu verbinden oder neuere Theorien – beispielsweise die der Autorschaft – zu reflektieren. Eine gebündelte Zusammenfassung derartiger Aspekte, die auch Lesern, die des Deutschen nicht mächtig sind, seine älteren Thesen zugänglich macht, und zugleich die Grundlage jeglicher weiteren Beschäftigung mit dem Thema *Vasari disegnatore* hat Härb nun in Form eines monumentalen Katalogs in englischer Sprache vorgelegt.

1994 | 2015

Die Erwartungen an den Band, der mit weit über 700 Seiten Text, 120 Farbabbildungen und fast achtmal so vielen Schwarz-Weiß-Illustrationen viel Material und reichen Gehalt verspricht, sind zu Recht hoch. Dies hängt auch mit dem Namen des Autors zusammen, dessen 1994 an der Universität Wien eingereichte Dissertation den Kern des vorliegenden Katalogs bildet. Seitdem hat sich Florian Härb aufgrund seiner kennerschaftlichen Expertise, einer regen Publikationstätigkeit in Kata-

logbeiträgen sowie guter Kontakte zu graphischen Kabinetten, Kuratoren, Sammlern und Auktionshäusern eine Stellung als führende Instanz im Bereich der Vasari-Zeichnungen erarbeitet. Die Freude über Härbs Auskunfts- und Hilfsbereitschaft gegenüber anderen Forschern wurde in der Vergangenheit allein dadurch getrübt, dass er auf manche weiterführenden Fragen, Überlegungen und Beobachtungen seit vielen Jahren mit dem Verweis auf seinen Katalog antwortete, der „zur Zeit für die Publikation vorbereitet“ werde und dessen Erscheinen in Kürze zu erwarten sei.

Das jetzt tatsächlich vorliegende Werk umfasst 496 Nummern (Zeichnung 118a wurde noch im Verlauf der Drucklegung ergänzt). Verwandte, doch als nicht eigenhändig aufgefasste Blätter werden unter der Nummer des Originals besprochen und gelegentlich ebenfalls illustriert. Auch die *verso*-Seiten sind, sofern sich dort Zeichnungen befinden, wenn auch nicht durchgängig, abgebildet, ebenso Gemälde Vasaris und seines Umkreises – darunter nicht wenige Vergleichsbilder, die anderweitig schlecht dokumentiert sind. Quantitativ ist der Band eine gewaltige, mühevoll zusammengetragene *summa* der bisherigen Forschung, und er bringt neben Härbs Neuentdeckungen auch zahlreiche ältere, auf den Montierungen oder in den zugehörigen Vermerken in den Beständen der graphischen Kabinette oder Photosammlungen notierte Zuschreibungen ans Licht. Zu den Blättern, die der Verfasser erstmalig in seiner Dissertation von 1994 anzeigen konnte (Nrn. 48, 108, 138, 180, 181, 236, 315, 394), kommen nun 20 weitere, die als bis dato unpubliziert vorgestellt werden (Nrn. 34, 35, 41, 87, 95, 100, 118, 118a, 123, 129, 132, 173, 176, 193, 273, 308, 309, 366, 388, 393). Einige der übrigen Zeichnungen hatte Härb selbst an anderer Stelle publiziert, und andere sind durchaus bekannt, werden von ihm jetzt aber erstmals Vasari zugeschrieben. Die Sortierung der Blätter erfolgt anhand einer rekonstruierten Chronologie, die in 18 Abschnitte unterteilt ist, innerhalb derer Gruppen unterschieden sind, die entweder konkreten Werken zugeordnet werden können oder die Härb aus stilistischen Gründen in den entsprechenden Zeitraum einordnet. Zwei Indices – ein Zeich-

nungsverzeichnis und ein Namens- und Ortsindex – erleichtern die Konsultation. Ein Überblick über zurückgewiesene Zuschreibungen fehlt dagegen, und entsprechende Hinweise finden sich leider nur vereinzelt eingestreut.

Der enorme Wert des Bandes erschöpft sich nicht in dieser Übersicht und in den zahllosen Neueinschätzungen, Detailbeobachtungen und Vorschlägen zur Autorschaft und chronologischen Einordnung einzelner Zeichnungen, und der intellektuelle Gewinn liegt auch nicht allein in den Auskünften zur zeichnerischen Bandbreite Vasaris, zu jenen Blättern, die traditionell seinem *Libro de' disegni* zugeordnet werden, oder seinem Verhältnis beispielsweise zu Parmigianino, Salviati oder Prospero Fontana. Härb informiert eingangs in einem umfangreichen theoretisch-synthetischen Kapitel sowie immer wieder in aufschlussreichen Exkursen über grundsätzliche Themen wie die Kollaboration von Künstlern, ikonographische Fragen und die zeichnerische Praxis, etwa die Wiederverwendung oder Kopie von Blättern, das Beschneiden und Montieren. Auch demjenigen, der sich nicht speziell mit Vasari beschäftigt, sondern sich für generelle Fragen der Zeichnung interessiert, kann die Lektüre nachdrücklich empfohlen werden.

IM LUPENBLICK

Im Hauptteil führt Härb den Leser an Vasaris Wirkungsstätten in unterschiedlichen Kontexten, von Venedig bis Neapel, von der Kloster- zur Palastausstattung oder vom Medici-Gegner Bindo Altoviti an den Hof Cosimos I.: heterogene Bereiche und Aufgaben des Künstlers, deren Komplexität der Verfasser kenntnisreich aufschlüsselt. Ganz selten vermisst man eine kritische Hinterfragung tradierter Meinungen. Eine der wenigen Ausnahmen betrifft beispielsweise die quadratische Vorzeichnung zu einer Decke mit Saturn und den Hornen (389, Kat. 239; *Abb. 1*), die Härb wie viele seiner Vorgänger als frühen Entwurf für den längsrechteckigen Florentiner Terrazzo di Saturno betrachtet. Warum Vasari für einen Raum mit baulich bereits unveränderlich festgelegten Maßen ein solch unpassendes Format gewählt haben soll,



Abb. 1 Giorgio Vasari, Entwurfszeichnung für eine Decke mit Saturn und den zwölf Horen, um 1545–60 (?). Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Härb 2015, S. 389)

ist kaum nachvollziehbar (Abb. 2), der Umstand verdient zumindest eine Diskussion – handelt es sich bei dem kompositionell in sich geschlossenen Blatt nicht wahrscheinlicher um einen ikonographisch ähnlichen Entwurf für einen anderen Kontext? Derartige Spuren anderweitig undokumentierter Aufträge und konzeptioneller Rekurse ziehen sich immerhin durch den ganzen Katalog.

Zwei Punkte erstaunen besonders: Die raren architektonischen Entwürfe Vasaris reduzieren sich noch weiter, da viele der Vorschläge von Claudia Conforti (*Vasari architetto*, Mailand 1993) keine Erwähnung mehr finden. Gänzlich schweigt sich Härb über die zahlreichen schnellen Skizzen aus, die sich – oft auf Rückseiten von Briefen – im Archivio Vasariano in Arezzo befinden. Die Federzeichnung eines vor einem Herrscher (?) knienden Mönchs auf einem 1545 datierten Brief Don Miniato Pittis hat Margaret Daly Davis vor einigen Jahren bereits unter dem Namen Vasaris publiziert (Abb. 3). Weitere Zeichnungen, über deren

Autorschaft man gerne Härbs Meinung erfahren hätte, befinden sich unter anderem im sogenannten *Zibaldone* (Ms. 31 [65]; hier etwa fol. 89r–v *Helebarden*; fol. 90r eine *Skizze der Befestigung von Florenz*; fol. 108v eine *Figur in Verkürzung*) oder auf der Rückseite eines 1569 datierten Briefs von Cosimo Bartoli, wo der Grundriss einer Festung skizziert ist (Ms. 11 [45], fol. 67v).

Wenige sachliche Ungenauigkeiten oder Fehler fallen hingegen kaum ins Gewicht. Die Personifikation der Musik in der Florentiner

Casa Vasari beispielsweise ist nicht Teil der ursprünglichen Ausstattung (550), sondern wurde erst im 19. Jahrhundert nach der Vermauerung eines Eingangs hinzugefügt; Agnolo Biffoli, der an mehreren Stellen erwähnte herzogliche „depositario generale“, wird einmal fälschlich als „Cosimo’s physician“ bezeichnet (144, richtig hingegen 389, 514, 541); die anonyme *Descrizione* der Florentiner Domkuppel (BNCF, Magl. XVII, 21) weist die Forschung nicht einstimmig Vincenzo Borghini zu, wie Härb – gestützt auf Rick Scorza – durchgängig schreibt, und sie ist auch nicht unpubliziert (622; Transkription bei Cristina Acidini Luchinat, *Per le pitture della cupola di Santa Maria del Fiore*, in: *Labyrinthos* 7/8, 13/16, 1988/89, 153–175). Auch Kritik in Sachen editorischer Sorgfalt darf sich auf Petitessen beschränken – den nach seinem berühmten Paten Herman Grimm benannten Sohn Carl Freys schreibt Härb etwa fälschlich mit zwei „n“ (S. x).

Sinnvoll wäre es in einigen Fällen gewesen, überlieferte Angaben und Informationen einer neuerlichen Prüfung zu unterziehen, wenn sie of-

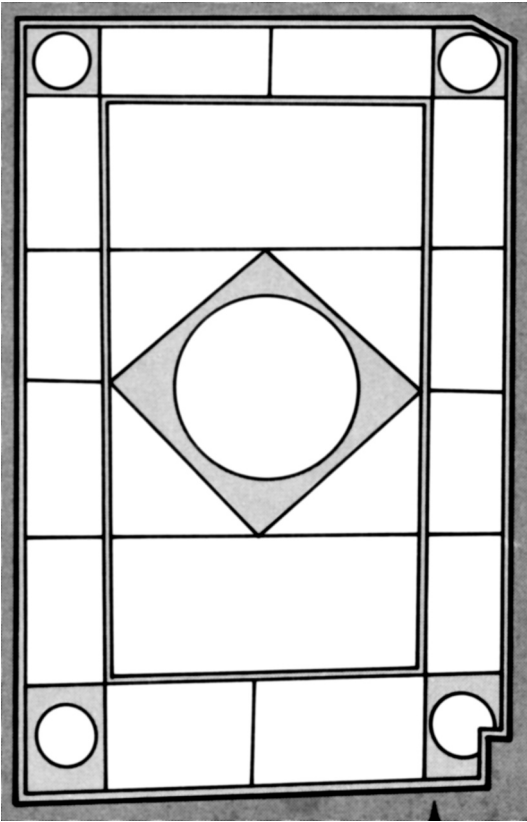


Abb. 2 Vasari, Deckenschema des Terrazzo di Saturno im Palazzo Vecchio, Florenz (Ettore Allegri/Alessandro Cecchi, Palazzo Vecchio e i Medici, Florenz 1980, S. 106)

fenbar nur durch Vasaris Texte dokumentiert sind. Dies dürfte beispielsweise auf eine in der Literatur zu Bronzino und Vasari (hier 191, Anm. 116) oft erwähnte „Compagnia de' Negromanti“ zutreffen, deren Existenz allein durch die *Ricordanze* Vasaris belegt zu sein scheint. Ob sich der Künstler in seinen Aufzeichnungen vielleicht nur ungenau an die Aufführung der Komödie *Il Negromante de' Negromanti* erinnert hat (dazu Roberto Leporatti, „Il Vespro“ di Bartolomeo Tasio. Dialogo su una commedia cinquecentesca intitolata „Il Negromante de' Negromanti“, in: *Per leggere* 8, 2005, 111–171)? Eine Tessin-Brücke mit dem angeblichen Eigennamen „Ponte Rozzo“ (423) scheint ihre Ursprünge einer missverständlichen Abschrift aus Giambullaris Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten von 1539 zu verdanken, in der ein „rozo ponte“ erwähnt wird – dass dieser Text eine Grundlage für die malerische Ausstattung der *Sala di Giovanni delle Bande Nere* bildet, erwähnt Härb nicht.

INSTRUKTIONEN: INKLUSION UND EXKLUSION

Angesichts des Umfangs und der unbestreitbaren Leistung des Katalogs kann dies nicht der Ort sein, um die Einordnung einzelner Zeichnungen ausführlich zu diskutieren. Es mag jedoch die allgemeine Reflexion erlaubt sein, welche Aufgabe einem solchen Katalog, der in seiner methodischen Herangehensweise und Struktur in ähnlicher Weise auch vor 100 Jahren hätte erschienen sein können, heute zukommt. Denn gerade angesichts des Umstandes, dass derartige Projekte aufgrund des zeitlichen Aufwands, fehlender finanzieller Förderung und auch kennerschaftlicher Defizite immer seltener werden, kommt einem Band wie den *Drawings of Giorgio Vasari*, dem bei seinem Erscheinen bereits der Status einer künftigen Standardreferenz zuzuerkennen ist, eine besondere Bedeutung zu: Vergangene und künftige Forschungen werden miteinander verknüpft oder voneinander abgekoppelt, durch die Berücksichtigung bestimmter Publikationen wird einem Auseinanderdriften der Wissenschaft in verschiedene, fast autonome Forschungsrichtungen oder in nationale Strömungen, die fremdsprachige Forschungen nur noch cursorisch wahrnehmen, entgegengewirkt oder aber eine solche Entwicklung gerade befördert.

Der vorliegende Band trägt glücklicherweise eher zur erstgenannten Tendenz bei, da der Autor das gesamte Spektrum der hier relevanten Fachsprachen überblickt und er sich – wie schon in der Vergangenheit – darum bemüht, sich nicht in einem mikrophilologischen Spezialistentum des *Connoisseurs* zu verlieren, sondern die kennerschaftlichen Argumentationen als Mittel zur Beantwortung allgemeinerer Fragen zu nutzen. Härb scheint andererseits aber nicht in jedem Fall daran gelegen zu sein, seine Leser zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur und widerstreitenden Positionen zu motivieren. Das Problem beginnt bereits mit der konventionellen Gliederung in der Kopfzeile der annähernd 500 Katalognummern („Provenance“, „Literature“, „Exhibitions“), aus denen sich leichte Unstimmigkeiten ergeben: „Unpublizierte“ Zeich-

nungen sind in einer Vielzahl der Fälle schon veröffentlicht und mit richtiger Ermittlung der Urheberschaft, Datierung und Einordnung der Forschung bekannt, nämlich in den häufig präzise recherchierten Verkaufs- oder Auktionskatalogen, auf die Härb aber unter „Provenance“ verweist. Exemplarisch sei hier eine Personifikation in Privatbesitz genannt (Nr. 273; „Literature: Unpublished“), die im entsprechenden Katalog mit einer zutreffenden Erläuterung publiziert wurde, welche Härbs Eintrag an Ausführlichkeit sogar übertrifft (*Flavia Ormond Fine Arts. Master Drawings, Catalogue No. 12, London 2004, Nr. 2*). Wie schwimmend die etablierten Kategorien im Einzelfall sein können, zeigt ein Beispiel wie Nr. 397, bei dem der Verfasser unter den Literaturangaben auf den alten, handschriftlichen Uffizien-Katalog („Ferri Schede“) und seine eigene Dissertation („Härb 1994“) verweist, die Zeichnung aber andererseits als „As yet unpublished“ einführt. Gerade in einem Feld, in dem

sich Kunsthistoriker wie in kaum einem anderen Bereich der Disziplin über den Primat von Entdeckungen und Erstpublikationen streiten und definieren, wäre es angebracht, sich von einem derart inkonsistenten Verweissystem zu verabschieden.

Ein zweiter Punkt scheint jedoch bedeutsamer. Nicht ganz gelungen ist im vorliegenden Band die Einbeziehung wissenschaftlicher Publikationen, die nicht dem genuinen Feld der Zeichnungsforschung zuzurechnen sind – wie auch insgesamt die Bibliographie nach Mitte der 1990er Jahre nur noch partiell ergänzt worden zu sein scheint, wobei vor allem große Monographien und Kataloge berücksichtigt wurden. Dies gilt nicht

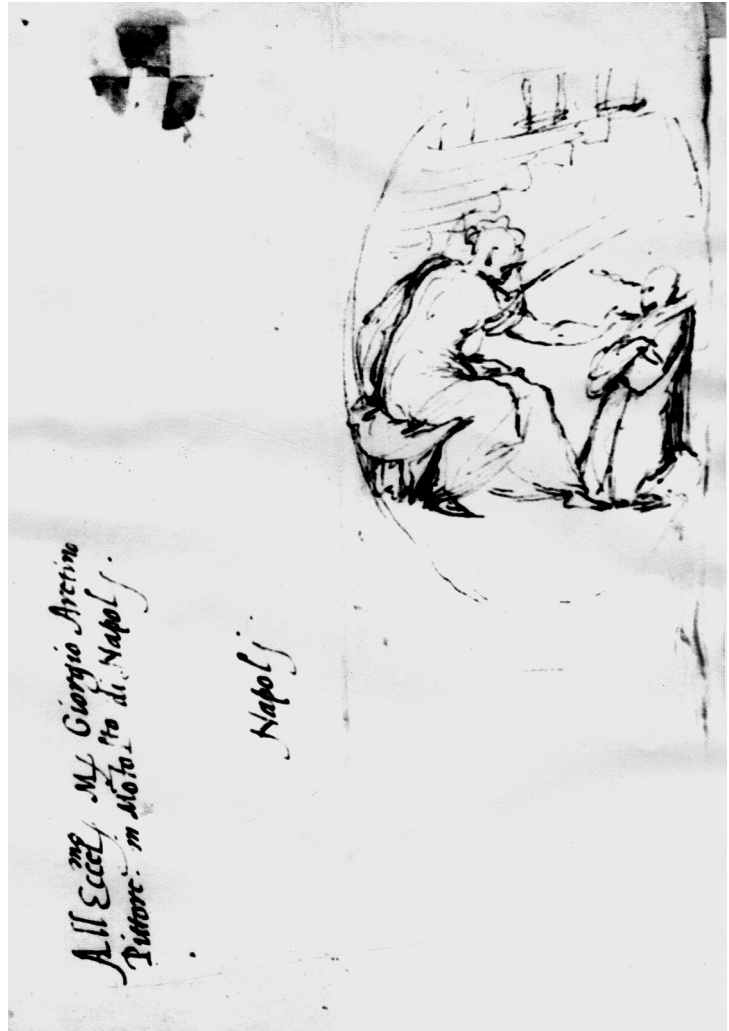


Abb. 3 Vasari, Kniender Olivetaner (?) vor einem Sitzenden, 1545. Brief von Don Miniato Pitti an Vasari (Ausschnitt). Arezzo, Archivio Vasariano, ms. 9 (43), fol. 91v [Katja Burzer u. a. [Hg.], *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, Venedig 2010, S. 110]

nur für die knapp 150 Seiten umfassende Einleitung, die mit sehr sporadischen Verweisen auf die Forschungsliteratur auskommt, sondern besonders für die Diskussion der Einzelblätter. Für die allein in den letzten Jahren wiederholt im Kontext von Fragen prozessualer Kunstproduktion, kollaborativer Praktiken oder mythographischer und kabbalistischer Themen diskutierte Darstellung der *Kastration des Uranus* (Nr. 216) verweist Härb beispielsweise gerade einmal auf acht Titel. Eine stichprobenartige Überprüfung zeigt, dass auch in anderen Fällen die bibliographischen Angaben recht selektiv sind, selbst dann, wenn es sich um einschlägigere Titel handelt. Nach der Aretiner

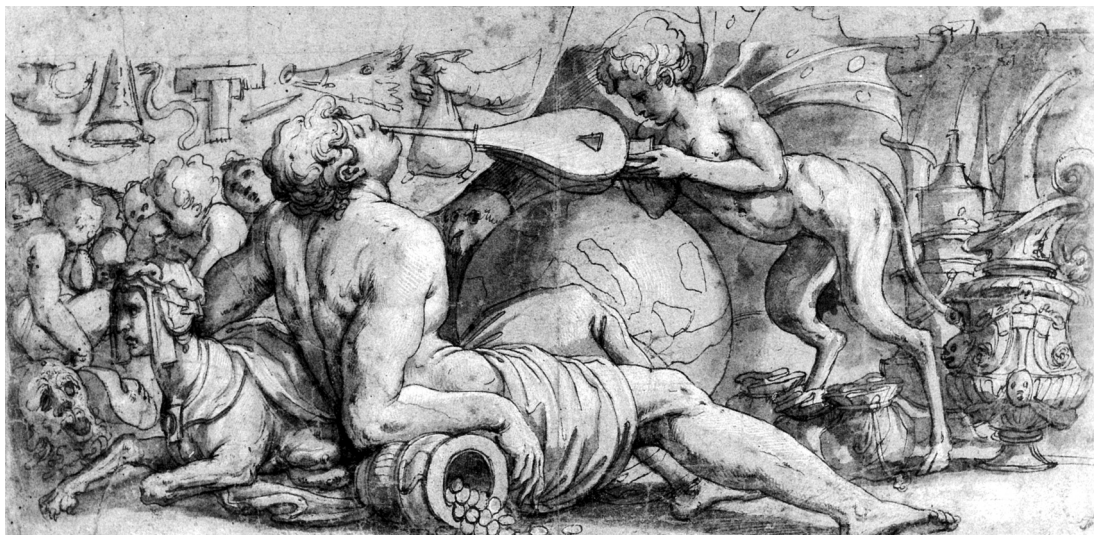


Abb. 4 Vasari, Allegorie, um 1540–45 (?). Chatsworth, Devonshire Collection (Härb 2015, S. 252)

Ausstellung von 1981 (dort S. 173–174, nicht „173–77“) ist die Chatsworther *Allegorie* (Nr. 109; Abb. 4) noch mehrfach auf Reisen gegangen, interpretatorisch gewürdigt und teilweise gegen Härbs Datierung in die erste Hälfte der 1540er Jahre, nämlich erst um 1566–70, eingeordnet worden (vgl. – von Härb unerwähnt – *A Great Heritage*, Ausst.-Kat. Washington 1995, s. p., Nr. 34; *Das Capriccio als Kunstprinzip*, Ausst.-Kat. Köln/Zürich/Wien 1996–97, 217, Nr. 26; *Michelangelo's Dream*, Ausst.-Kat. London 2010, 208–211, Nr. 26; *Il Sogno nel Rinascimento*, Ausst.-Kat. Florenz 2013, 184f., Nr. 58). Kaum eine Bibliographie kann Vollständigkeit für sich beanspruchen. Da aber in dem Londoner Katalogeintrag Härb explizit als Auskunftgeber genannt wird, fragt man sich, aus welchen Gründen er auf diesen aktuellen bibliographischen Hinweis verzichtet hat. Platzgründe können in dem großzügig gestalteten Katalog kaum eine Rolle gespielt haben.

PERSPEKTIVEN

Die an anderer Stelle im besprochenen Werk nachzuvollziehende Bemühung um die Einbeziehung aktueller Neuentdeckungen verdeutlicht, wie aufwendig es ist, mit der Forschung zu einem einerseits unglaublich produktiven, andererseits lange Zeit von Kunsthistorikern wenig berücksichtigten Künstler Schritt zu halten (vgl. 289, Anm. 366; zwischenzeitlich erschien Carlo Falciani, *Vasari a Rimini. I perduti laterali dell'„Adorazione dei Magi“*, in: *Paragone* 66, 2015, 46–52). Dass sich in

weiteren Fällen ebenfalls bereits eine neue Diskussionslage ergeben hat (vgl. Donatella Fratini, *Due disegni di Giorgio Vasari provenienti dall'eredità del cavalier Francesco Maria Vasari per il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 57, 2015 [2016], 351–360; Luisa Caporossi/Rossella Cavigli, *Vasari at Venice: The 'Suicide of Judas' at Arezzo, another addendum to the Corner ceiling*, in: *The Burlington Magazine* 158, 2016, 10–12), verdeutlicht nur, dass die Forschung zum malerischen und zeichnerischen Œuvre Vasaris offenbar gerade in ihre aktivste Phase seit den 1970er und frühen 1980er Jahren getreten ist. Florian Härbs *The Drawings of Giorgio Vasari* bietet nicht nur einen Überblick über den Status quo der Vasari-Forschung, sondern bildet darüber hinaus eine unschätzbare Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit dem Umfeld des Künstlers und generell mit der Praxis des *Disegno* im italienischen Cinquecento.

DR. FABIAN JONIETZ
 Kunsthistorisches Institut in Florenz (MPI),
 Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze,
 fabian.jonietz@khi.fi.it